

# UNIDAD 6

## MUSICA Y DANZA EN EL ROMANTICISMO



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. CARACTERÍSTICAS DEL ROMANTICISMO EN GENERAL.-

**Antecedentes:** a partir de 1775 comienzan a sentirse una cierta fatiga y como una rebeldía contra las normas y ataduras clásicas, síntomas que suponen un anuncio ya del romanticismo. Los primeros atisbos los podemos encontrar en los pueblos nórdicos donde los literatos encuentran sus modelos de inspiración en sus propias leyendas populares y mitos escandinavos antiguos. En Alemania el movimiento literario llamado Sturm und Drang (tormenta e impulso), despreciará las aficiones grecolatinas del clasicismo y buscará la fuente de su inspiración en las propias leyendas germánicas, redescubriendo la poesía popular y los temas medievales.

Frente a la “diosa razón” del clasicismo surge la **revalorización del sentimiento** que rechaza toda regla o atadura formal. El artista romántico se caracteriza por **un anhelo de libertad total** sobre todo en lo sentimental (se busca la libre expresión de sentimientos, frente a las trabas de la razón neoclásica que trataba siempre de acomodar el sentimiento a normas) y también en la inspiración (al artista romántico le guiarán no las reglas sino tan sólo su instinto e imaginación).

El hombre romántico se caracteriza por una gran **exaltación idealista**: filantropía, amor a la patria, amor a la mujer ideal, etc.

El hombre romántico enseguida comprueba que estos elevados ideales son inalcanzables porque chocan contra la realidad prosaica de cada día. La consecuencia lógica serán la **angustia, pesimismo y desengaño** que también serán destacadas características del hombre romántico.

Para superar esta frustración el artista romántico elige la vía de la evasión, de la sustitución de su insatisfactoria realidad concreta y cotidiana por una fantasía, situada lejos tanto en el tiempo como en el espacio, que satisfaga todos sus anhelos. Así se busca la inspiración en: temas medievales, temas exóticos, fantásticos o de ensueño, etc. Como segunda posibilidad de evasión el artista se refugia en su propio mundo interior, subjetivo y solitario; ofreciendo su propia intimidad a través de su obra como un auto confesión (culto al yo, triunfo del individualismo y del subjetivismo. En el clasicismo la norma despersonaliza al individuo. En el romanticismo el individuo y el yo son el centro de toda proyección).

Como consecuencia del triunfo del individualismo tenemos en el romanticismo una gran variedad de estéticas y concepciones artísticas, culturales, musicales... Según las naciones e individuos.

El romántico prefiere el campo y la naturaleza (no la estática y bucólica del clasicismo, sino la salvaje y primitiva) a una vida social que vive como una traba de la que necesita liberarse. Cree encontrar lo puro, natural y libre en el hombre primitivo y en el pueblo que es su actual heredero, al creer con Rousseau, que la naturaleza hace al hombre bueno y feliz siendo la sociedad la que lo corrompe.

La música resulta el vehículo más apto para la expresión del temperamento romántico. Se mostró como el arte capaz de expresar lo inefable, aquello que las palabras no pueden precisar, los sentimientos más íntimos y secretos, lo sublime y lo macabro, lo divino y lo sarcástico. Es la expresión más directa de la emoción, sin imágenes ni conceptos intermedios. Ahora la música ocupa el puesto más alto en la jerarquía de las artes: todas las artes aspiraron a ser como la música. La consecuencia es una tendencia a la unión de todas las artes en un “arte total” supremo en el que la música sería el guion, el aglutinante perfecto. En contraste, en el clasicismo, la música era considerada poco más que un inocente entretenimiento, cuya única función era la de agradar y entretener.

## 1.2. CRONOLOGÍA DEL ROMANTICISMO.-

A continuación, para hacer más fácil su estudio, abordaremos el estudio de la música del siglo XIX a través de cuatro momentos históricos:

- En el primero, que abarca sus tres décadas iniciales, estudiaremos el paso del clasicismo al romanticismo a través de dos figuras esenciales, Beethoven y Schubert, contemporáneas del auge europeo de Rossini y de las experiencias de Webern en el teatro musical Alemán.
- El segundo, entre los años treinta y la mitad del siglo, nos introduce en la primera generación inequívocamente romántica con las conquistas tempranas de Berlioz en el campo de la sinfonía programática y las de los compositores pianistas (Mendelssohn, Schumann, Liszt y Chopin), muy románticos en las pequeñas formas pero todavía clásicos en las grandes.
- En el tercero, ya en la segunda mitad del siglo, asistiremos a los **debates** entre la **música del porvenir** (Liszt en la música programática y Wagner con el intento de fusión de todas

las artes en el drama musical, apoyados por Berlioz, intentarán encontrar nuevas vías de expresión) y la **reacción formalista** de un Brahms que abanderará una nueva defensa de la música pura.

- En el cuarto volveremos hacia atrás para estudiar el fenómeno del nacionalismo musical en las naciones periféricas y analizaremos las múltiples corrientes musicales del fin de siglo.

## 2. RASGOS GENERALES DEL ROMANTICISMO MUSICAL.-

Búsqueda de contrastes musicales y de oposiciones acentuadas, capaces de evocar y sugerir sentimientos. Para ello se emplearán una variedad de recursos musicales entre los que podemos destacar:

**Ritmo:** más complejo (empleo simultáneo de dos ritmos diferentes) y libre. Empleo muy frecuente del rubato (ritmo no ajustado rigurosamente al tempo). Aumenta el grado de lentitud y rapidez respecto al barroco y clasicismo.

**Melodía:** frases menos regulares y cuadradas que en el clasicismo para provocar sorpresa y expresividad. Frecuentemente inspiradas en lo popular.

**Armonía:** Menor claridad y transparencia tonal que el clasicismo a consecuencia del empleo de nuevos acordes, mayor libertad en el uso de la disonancia y el cromatismo con fines expresivos. Las cadencias son menos frecuentes y están más camufladas que en el clasicismo.

**Textura:** el estilo contrapuntístico es raramente practicado y menos aún en forma rigurosa.

**Formas:** el compositor romántico se expresa mejor en las pequeñas formas. Cuanto más simple la forma, cuanto más relajado el aspecto constructivo mejor se expresan y más calidad produce. En líneas generales el compositor romántico ha perdido el gusto por el desarrollo y prefiere construir grandes formas por adición de episodios.

- se siguen practicando las formas del clasicismo aunque con menos rigidez y rigor. Los compositores se preocupan menos de las normas y mucho más por el contenido expresivo.

- Aparecen nuevas formas sinfónicas: poema sinfónico (derivado de la música programática), obertura de concierto.
- Se observa gran predilección por las pequeñas piezas vocales con acompañamiento de piano (lieder) y por las pequeñas formas pianísticas libres y de un solo movimiento.
- Gran desarrollo de la ópera hasta llegar al drama Wagneriano.
- Nacimiento del ballet moderno y de la música ligera de salón para la diversión.

Los cuatro medios favoritos de expresión musical son: el **Lied** (íntima unión de poesía y música), el **piano** (carácter íntimo e individual en las pequeñas piezas para este instrumento, virtuosismo instrumental del intérprete que se convierte en el centro de los salones), la **ópera** y la **orquesta** (deslumbrante, apasionada y espectacular de los poemas sinfónicos).

#### **Instrumentación y orquestación:**

- Se dan importantes mejoras técnicas de los instrumentos de la orquesta: pistones en los instrumentos de metal, sistema Böehm aplicado a la madera, etc. Esto posibilita la ampliación de los registros.
- La orquesta romántica incluye nuevos instrumentos (corno inglés, arpa, más percusión, etc.) y sobre todo nuevas maneras de combinarlos. Por primera vez se escriben tratados de orquestación (Berlioz) que intentan codificar las nuevas conquistas en este terreno.
- El piano se convierte en el instrumento favorito.

#### **Otras características:**

- En música el romanticismo retrasa su comienzo casi en una generación con respecto al literario y filosófico.
- Triunfa hacia el 1830 (Schumann, Berlioz, etc).
- Cambio en la consideración social del músico: de siervo de los señores en la época precedente ahora sobrepasa en reputación a los demás artistas, como ídolo de los salones.
- La música pasa definitivamente de los salones y capillas de reyes y príncipes al pueblo, al concierto y a los salones burgueses.
- Se aprecia tensión entre fuerzas revolucionarias (Berlioz, Wagner, Liszt) y conservadoras (Brahms, Mendelssohn, Bruckner).

- Alemania y Austria dominarán el panorama en el campo de la música instrumental. En la ópera el bel canto italiano hace las delicias del público burgués. No obstante es posible observar una mayor diferenciación de estilos musicales según las tradiciones, folklore y valores nacionales de cada pueblo, lo que dará lugar a partir de la segunda mitad del XIX al nacimiento de las diversas escuelas nacionales.
- Decae el interés por la música coral, por la música de cámara y por la música religiosa, que imitará a la ópera.

### 3. LA MÚSICA VOCAL EN EL ROMANTICISMO.-

#### 3. 1. EL LIED ROMÁNTICO.-

El lied romántico es una canción para voz solista con acompañamiento de piano, de corte íntimo, sencillo, sin efectismos deslumbrantes, en estilo refinado, cuyo distintivo principal es la mutua compenetración de poesía y música. El origen, configuración y la principal contribución al lied romántico viene de **Alemania**:

Después de algunos precursores (Mozart) quizá sea **Beethoven** con el ciclo a “la amada ausente” el primero que produce lied expresivos en los que la música y letra comienzan a fundirse.

**Schubert (1797-1828)** es considerado el inventor del lied romántico (compuso unas 600 canciones). Es en este género donde encontramos al Schubert más romántico.

- Algunos de ellos se agrupan en ciclos: “la bella molinera”, “viaje de invierno”, y “canto del cisne”. Son piezas inmortales en las que el romanticismo predomina ya sobre el espíritu clásico.
- Entre sus características destacan: la increíble facilidad de su inspiración melódica y la perfecta unión de los tres elementos esenciales (el poema, el canto y el clima que en breves compases crea el piano).
- La mayoría de ellos poseen forma estrófica: una misma melodía para todas las estrofas del texto. No obstante fue el primero en empezar a poner una música diferente para cada estrofa según las exigencias poéticas del texto.
- Entre los temas tratados figuran: la muerte, nostalgia, partida, sentimiento de la naturaleza, etc.

**Schumann (1810-1856):** la mayoría de sus mejores lieder está compuesta hacia 1840, es decir, en el primero y segundo año de matrimonio.

- Su estupenda formación literaria le permitió una mejor elección de textos que Schubert.
- Entre sus ciclos más importantes figuran: “amor de poeta”, “amor y vida de una mujer”, “mirtos”, “primavera de amor”, etc. En ellos muestra una finura y variedad de matices no alcanzadas anteriormente él.
- La forma es libre adaptando una nueva melodía a cada una de las estrofas del texto.
- El piano no se limita a acompañar en un plano secundario. Se convierte en un personaje vital, inseparable de la melodía y texto, cuyas impresiones trata de sugerir líricamente.

**Brahms (1833-1897):** sus lieder (unos 150) son los más dignos sucesores de los de Schubert y Schumann.

- Muchos tienen estructura estrófica.
- Muestran una clara influencia de la canción popular.
- Están tamizados de una cierta gravedad clásica: para Brahms lo esencial es la melodía, bajo armónico, forma y tonalidad.
- “Magelone es uno de sus ciclos más importantes. Muy populares son “Ernste Gesante” y “canción de cuna”.

**H. Wolf (1860-1903):** en la encrucijada estilística del fin de siglo tenemos al mejor liederista después de Brahms. En sus 250 lieder lleva el arte de la canción de concierto al máximo grado de compenetración entre texto, canto y piano siguiendo los ideales wagnerianos de fusión de todas las artes. Hasta tal punto sus canciones están impregnadas de tintes dramáticos que algunos lo han llamado el Wagner del lied. “Libro de canciones españolas” y “libro de canciones italianas” son dos de sus ciclos más importantes.

La contribución de otros países europeos a la historia del lieder es mucho menos importante que la ya citada de Alemania:

- **Francia:** Berlioz escribió bellas canciones francesas y, por primera vez en la historia, un ciclo de canciones en el que el piano fue sustituido por la orquesta, anticipándose a lo que más tarde harían Wagner, Mahler y R. Strauss.

Poetas simbolistas como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y músicos como Fauré, Debussy y Ravel cooperarían a configurar el gusto y rasgos de la canción francesa de finales del XIX y principios del siglo XX.

- **Rusia:** el lied encontrará cultivadores en Glinka, Tchikowsky, Rachmaninoff y Mossorgsky.

## **3.2.-EL TEATRO MUSICAL EN EL SIGLO XIX.-**

### **3.2.1.-ITALIA.**

Italia, que llevaba la batuta en la ópera desde su nacimiento allá por el siglo XVII, seguirá conservando su hegemonía en este campo durante el siglo XIX (único género en el que destacará) aunque compartiendo protagonismo con Alemania y Francia.

Como rasgos generales de la ópera italiana del XIX podemos señalar:

- Don melódico incomparable.
- Cierta superficialidad hasta la llegada de Verdi.
- El coro adquiere progresivamente mayor importancia.
- Las óperas italianas de esta época siguen siendo el repertorio más interpretado por parte de los cantantes actuales.

Entre sus principales cultivadores debemos señalar a:

**Rossini (1792-1868):** gran continuador de la tradición Mozartiana. Fue sin duda el compositor más popular de su tiempo. Su éxito internacional fue tan espectacular que, a pesar de su prolongado silencio de más de 40 años, eclipsó a todos los operistas contemporáneos y sepultó en el olvido a todos los anteriores. En su trayectoria artística podemos distinguir un cambio de estilo:

Óperas como “Don Tancredo”, “El barbero de Sevilla” y “Semíramis” se caracterizan por un estilo algo superficial, más apropiado para la comedia que para la tragedia, lleno de sensualismo y de concesiones introducidas para halagar al público.



En 1829 compone “Guillermo Tell”, lo mejor y último de su producción. Sin saberse todavía por qué cesa aquí su producción musical a excepción de algunas piezas como el conocido “Stabat Mater” y su “pequeña misa”. En esta última ópera, menos aceptada por el público, muestra un cambio en su estilo atisbando ya lo romántico.

**Bellini (1801-1835):** continuador de Rossini, es autor de óperas como “la sonámbula”, “Norma”, y “Los puritanos”. Su característica principal, la muy amplia y lírica invención melódica, fue admirada por todos.

**Donizetti (1797-1848).** Compondrá unas 65 óperas en un estilo continuador del de Rossini. Si bien en el terreno melódico brilla similarmente a como lo hace Bellini, resulta superior a éste en técnica y seguridad armónica e instrumental. Es autor de obras como: “Lucrecia Borgia”, “Lucía de Lammermoor”, “la favorita”, y sobre todo las óperas cómicas “la hija del regimiento”, “Elixir d’amore”, y “Don Pascuale”.

**Verdi (1813-1901):** el más grande de los operistas italianos del XIX. En su obra se suelen distinguir tres épocas caracterizadas por rasgos estilísticos propios:

Hasta 1855. Época del patriotismo y de las aspiraciones libertadoras bajo el dominio Austriaco, cuyo espíritu trata de reflejar en sus obras mediante escenas colectivas. Algunas fueron convertidas en verdaderos himnos patrióticos y revolucionarios que le proporcionaron graves problemas con la censura. Con la liberación de 1859 sería considerado casi como un héroe nacional. A esta época pertenecen “Nabuco”, “Rigoletto”, “La Traviatta” y “El trovador”. En ellas, por primera vez en la ópera sería vemos personajes de la misma época y con la misma vestimenta que los espectadores que la contemplan. Musicalmente se caracterizan por una buena asimilación de recursos ya ensayados por sus antecesores Bellini y Donizetti.

A partir de 1855 comenzará a liberarse de los tradicionales convencionalismos para acercarse, con un estilo más personal, al espíritu dramático de la obra. A este segundo periodo pertenecen: “la fuerza del sino” (sobre textos del duque de Rivas) y “Aida” (estrenada en el Cairo con motivo de la apertura del canal de Suez en 1871).

A partir de 1887 y después de un prolongado silencio musical que durará 6 años el anciano Verdi sorprende al mundo con “Otello” y “Falstaff” (sobre textos de

Shakespeare). En éstas óperas consigue llegar al ideal wagneriano de un continuo sonoro donde las arias se unen indisolublemente entre sí y al drama desapareciendo la tradicional y neta división de recitativos y arias, la orquesta reviste mayor importancia, los personajes están mejor caracterizados, apunta un cierto Leit-motiv de influencia Wagneriana, la música está más ligada al drama haciéndose más profunda, sincera y realista, los coros están supeditados a la acción, afloran nuevas armonías, etc.

**El verismo o realismo musical.** En el ocaso del siglo XIX surge una nueva corriente dramático musical, llamada verismo, que desechando la temática mitológica, fantástica e histórica del primer romanticismo, trata de buscar un realismo más crudo en los asuntos truculentos de la vida ordinaria. “Caballería rusticana” de Mascagni y “Los payasos” de Leoncavallo consolidarán el verismo musical, siendo casi el primero y último éxito de sus autores.

La figura más destacada del verismo es sin duda **Puccini**. Sus obras respiran un desgarrado lirismo y muy pocos como él conocieron tan bien los trucos teatrales y los gustos del público para reflejar los diferentes aspectos psicológicos del alma femenina. Por esto algunos le consideran el autor de la ópera psicológica moderna. Entre sus obras podemos destacar: “Mannon”, “la Bohème”, “Tosca”, “Madame Butterfly” y su obra póstuma “Turandot”.

### **3.2.2.- ALEMANIA.**

**Weber (1786-1826):** reacciona en Alemania enérgicamente contra la influencia operística italiana siendo considerado como el creador de la ópera romántica alemana.

En este campo ocupa un primerísimo plano con obras como “el cazador furtivo” y “Euryanthe”. En ellas reacciona contra los convencionalismos italianos ya que: trata de llegar a un lenguaje más dramático usando muy eficazmente la orquesta para la expresión de climas emocionales, emplea una técnica orquestal muy moderna que preludia la de Berlioz, concibe la obertura como resumen de la acción, mezcla lo popular de la naturaleza con lo fantástico, se adelanta a Wagner en el uso de leitmotiv (motivo recurrente que simboliza personajes y situaciones) y en la defensa de la ópera como amalgama de todas las artes.

Los esfuerzos de Weber en pro de una ópera nacional alemana no fueron continuados hasta la llegada de Wagner y su drama lírico en la segunda mitad del siglo, lo

que supondrá una casi total transformación de la concepción operística. Mientras tanto en Alemania continuaron degustándose las delicias de la ópera italiana y de la gran ópera francesa de la mano de autores como Ludwig Spohr.

### **Wagner (1813-1883) y el drama musical.**

Después de años de profunda reflexión sobre los objetivos de la ópera expone sus ideales musicales en varias obras teóricas: “el arte y la revolución” de 1849 y “la obra de arte del futuro”, de 1860. Llega muy lejos en su afán reformador de la ópera. Lo esencial de su pensamiento es querer realizar la síntesis de todas las artes en un todo indisoluble, partiendo de la tragedia griega.

El fin del drama musical es expresar los sentimientos imperiosos del hombre. Los asuntos deben ser tomados de mitos y leyendas germánicos. Su modelo literario es Shakespeare y los trágicos griegos, y sus modelos musicales son Beethoven y Weber.

Entre las novedades de su estilo podemos enumerar:

A cada drama le precede una obertura de gran poder dramático, que prepara la acción posterior con la que enlaza sin solución de continuidad.

Empleo de una melodía basada en el habla (melodía infinita): no se trata de una verdadera melodía en estilo tradicional sino de simple declamación que se transforma a veces en frases melódicas. Posibilita una acción dramática continua y no compartimentada artificialmente entre recitativos y arias.

Empleo del leit-motiv para dar una trabazón interna compacta al drama. Cada idea, personaje, sentimiento o situación está asociado simbólicamente a un tema musical que le representará siempre que los mismos reaparezcan a través de todo el drama. (Por ejemplo en “el anillo del Nibelungo aparecen los temas de Sigfrido, del destino, de la espada, del amor a Brunilda, del trueno, de la decisión, de la maldición, etc.). Encontramos precedentes del leit-motiv en Weber, en Berlioz, etc. pero en Wagner se convierten en el principio esencial de su concepción operística: tales leitmotifs son transformados melódica, rítmica y armónicamente. Son numerosos en cada obra. A veces se superponen unos a otros.

Estamos ante un sinfonista que se apoya en la palabra y en la acción para expresar sus ideas. Organiza el continuo sonoro a base de extensos pasajes exclusivamente

orquestales que pueden ser interpretados como tales, desgajándolos del drama al que pertenecen. La orquesta, oculta en el foso, comenta los sentimientos y actitudes externas de los personajes. Aumenta el número de sus componentes (especialmente el viento), emplea frecuentemente registros extremos (agudos), el trémolo y el pizzicato con fines exclusivamente expresivos.

Transforma los principios de la armonía establecidos y en uso desde la época de Rameau al emplear un sistema armónico muy avanzado, inestable por sus múltiples modulaciones, en el que el espectador acaba perdiendo el hilo tonal por un uso continuo del cromatismo.

Algunas de sus obras:

- “Rienzi”, (1842). Influenciada por la gran ópera parisina de Meyerbeer, será enjuiciada por el propio Wagner como un pecado de juventud.
- “El buque fantasma” u “Holandés errante”, de 1843.
- “Tanhäusser”, de 1845 y “Lohengrin”, de 1848 comienza a asediar los mitos medievales germánicos como fuente del drama musical. En cuanto a la estructura, a pesar de los esfuerzos por lograr un continuo narrativo, resultan aún muy evidentes las deudas con los procedimientos tradicionales. A partir de este momento, y tras profundas reflexiones sobre los objetivos de la ópera, abordará con éxito una de las mayores revoluciones del teatro musical.

En 1850 comenzó lo que sería su obra más ambiciosa y una de las más impresionantes por magnitud, coraje y técnica de toda la historia de la música: la tetralogía “el anillo de los Nibelungos” en un prólogo (“el oro del Rin”, concluida en 1854) y tres partes: “la walkyria”, “Sigfrido” y “el ocaso de los dioses” (concluida en 1874). A base de leyendas nórdicas antiguas, fusionadas con libreto propio, intenta resucitar el drama griego en el que se asocien todas las artes: poesía, música, danza, arquitectura, etc. “Tristán e Isolda”, de 1859. En esta obra ya está clara la idea de melodía infinita, sin casi distinción de arias y recitativos ni de números sueltos. “Parsifal”, de 1882. Es su última obra.

Las ideas de Wagner dominarán casi a toda Europa de modo aplastante durante el último tercio del siglo. Eclipsó a casi todos sus contemporáneos, dejando tras de sí una escuela de seguidores e imitadores.

### 3.2.3.- FRANCIA.

En los primeros momentos del romanticismo París es el centro de casi todos los operistas europeos, sobre todo italianos y alemanes.

Tres son los fenómenos operísticos que se dan en la Francia del romanticismo:

La clase media, cada día más fuerte, demanda una ópera nueva que se denominará **gran ópera**. Surge en torno a 1820 caracterizándose por un nuevo estilo espectacular, fastuoso, con gran lujo escenográfico y de vestuario, dramático, de grandes masas orquestales y corales, sobre asuntos heroicos e históricos en los que no faltan las situaciones extravagantes, a base de trozos hábilmente empalmados que ponen de relieve el lucimiento de los cantantes. Produce obras artificiosas y superficiales por buscar principalmente el aplauso fácil del público.

- **Meyerber (1791-1864)** es el principal exponente del nuevo género. Obtiene grandes éxitos como “Roberto el diablo”, “los hugonotes”, “el profeta”, “la africana”, etc. Su popularidad e influencia fueron tremendas en el siglo XIX a pesar de que sus obras están hoy totalmente olvidadas.

- **Berlioz (1803-1869)**: triunfa en el campo de la música instrumental programática y no lo logra en el del teatro. Su obra más representativa de la gran ópera es “los troyanos”. Tiene otras que más bien se pueden clasificar en la categoría de ópera cómica como “La condenación de Fausto”, “Benvenuto Cellini”, etc. No son propiamente óperas, sino más bien episodios con coros, solistas y orquesta que lo asemejan a un drama sinfónico.

Mientras la gran ópera escribía sus mejores páginas, **la ópera cómica**, lejos de desaparecer, continuaba evolucionando dando un nuevo tipo de obras destinadas a un público burgués que busca en la ópera sobre todo entretenimiento y también oportunidades para la exhibición. Entre las características que la diferencian de la gran ópera podemos señalar: argumentos que son comedias o dramas semiserios, uso del diálogo hablado, medios mucho más modestos (menos cantantes, orquestas más pequeñas, lenguaje musical más sencillo basado en unas melodías más graciosas y populares), etc.

- Un lugar especial merece “Carmen”, de **Georges Bizet (1838-1875)**. Ópera cómica por tener diálogos hablados, no se puede considerar como cómica por el drama realista del que parte. Esto indica que, por 1875, había desaparecido ya la distinción entre ópera seria

y ópera cómica. En cualquier caso es una obra de gran valía en la que su autor se opone a las tendencias wagnerianas.

**Ópera lírica:** trata de contrarrestar las ampulósidades de la gran ópera representada por Meyerbeer. Sus argumentos giran en torno a temas amorosos muy burgueses tratados con encanto, gracia y un lirismo un tanto blando y convencional.

*Autores que consiguieron éxitos inenarrables* en este estilo de ópera son:

- **Gounod (1818-1893):** figura más representativa de la nueva tendencia operística en el comienzo de la segunda mitad del XIX. Compositor de música religiosa, donde más fama alcanzó fue como operista con cerca de una docena de óperas entre las que sobresalen: “Mireille”, “Romeo y Julieta” y sobre todo “Fausto”, sobre texto de Goethe.
- **Camile Saint-Saëns (1835-1921):** discípulo de Gounod, compuso también una docena de óperas entre las que destacan “Sansón y Dalila”, “Ascanio”, y “Enrique VIII”.
- **Massenet (1842-1912):** compositor, como Gounod, de música religiosa (oratorios y cantatas), tiene unas 21 óperas, siendo “Manon” la más conocida. Se le ha llamado el cantor de la mujer porque muchos de sus asuntos se centran en torno a la mujer heroína. Sus óperas son típicamente francesas. Su encanto sentimental le llevó quizá a una dulzona sensiblería, superficial, frívola y empalagosa, que atraía irresistiblemente al público de la época y contra el que reaccionaron muchos de los wagnerianos posteriores.

Después de Gounod, las concepciones Wagnerianas influyen en la ópera francesa sin perder esta su don melódico. Así se abandona la clásica división en números para dar mayor continuidad a la acción, algunos autores hacen uso de leit motifs, la orquesta adquiere mayor desarrollo y un mayor protagonismo, etc.

Las tendencias operísticas de finales de siglo y de tránsito hacia el siglo XX se rebelan ya contra las influencias Wagnerianas al tiempo que aumenta el interés por lo psicológico y simbólico. En tal línea podrían colocarse algunas óperas de Fauré, Vicent D’Indy y Chausson.

### **Opereta francesa y vienesa.**

De la ópera cómica nace, en la década de los sesenta, un género inferior, la opereta. Se trata de obritas breves en un solo acto, de uno a cuatro personajes, sobre

asuntos sentimentales, satíricos, frívolos o humorísticos, en las que se mezclan escenas cantadas con otras habladas, con armonías y texturas muy sencillas pensadas para un público menos culto y con sencillas y pegadizas melodías de gran sentimentalismo que incluyen ritmos de carácter ciudadano.

**Offenbach (1819-1880)** será el creador de dicho género. Entre sus obras más notables destacamos “Orfeo en los infiernos”, “La bella Helena”, “la vie Parisienne” y “Barba azul”. Al final de su vida se propuso volver a la ópera seria con “cuentos de Offenbach”.

El género tendría muchos adeptos. En Francia destaco a Leo Delibes (“Coppelis”, “Sylvia” y “Lakmé”), en Inglaterra a Gilbert y Sullivan y en Alemania a los Strauss (padre e hijo).

### **3.2.4.- ESPAÑA**

#### **A. Primera mitad del siglo: influencias extranjeras.**

El panorama operístico español durante el siglo XIX es pesimista: no produce ninguna figura de talla. España se limita a vivir del repertorio operístico italiano y en menor medida del francés.

Con Fernando VII las compañías italianas invaden con sus óperas sobre todo Barcelona y Madrid. Hacia 1840 Rossini es el ídolo del público español, al que muy pronto seguirían Bellini, Donizetti y Meyerber. Los operistas españoles del momento se limitan a copiar a los italianos. Entre ellos podemos citar: Ramón Carnicer, Basilio Basili, Emilio Arrieta e Hilarión Eslava. Podemos citar también otros músicos españoles que trabajan en el extranjero: Fernando Sor (después de componer algunas óperas en el estilo de la época se dedica a la composición de obras para guitarra que son las que más fama le darían más tarde), Melchor Gomis (de gran renombre en París, escribió la ópera “el diablo en Sevilla”) y Genovés, que triunfa en Italia con su ópera “la batalla de Lepanto”.

#### **B. Segunda mitad del siglo: vanos sueños de ópera nacional y renacimiento de la zarzuela.**

En 1850 se inaugura el Teatro Real. Los autores italianos siguen siendo los más representados. La música de compositores españoles es mirada despectivamente y apenas si se representa.

En 1847 varios compositores, entre los que podemos destacar a Eslava, Basili, Arrieta, Barbieri, Gaztanbide, etc., fundan una sociedad con el propósito de establecer una ópera auténticamente española. Los logros (“Marina”, de Arrieta, “Margarita la tornera”, de Chapí, “Los amantes de Teruel”, de Bretón, etc., no pasan de simple intento, mezcla de ambiente populista con influencias wagnerianas e italianas.

A partir de la segunda mitad del siglo, gracias al impulso de compositores como Barbieri, podemos observar claramente un **renacimiento de la zarzuela**. Para más información ver tema 12 (la zarzuela).

## **4. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL ROMANTICISMO. -**

### **4.1.- EL PIANO ROMÁNTICO.-**

El siglo XIX es el siglo del piano: sustituirá al clavecín y brillará por encima de cualquier otro instrumento convirtiéndose en el instrumento más popular de la música burguesa (piano vertical) y en el soporte del más desaforado virtuosismo profesional (piano de concierto). Toda una serie de perfeccionamientos técnicos (mecánica de los macillos, mecanismo de repetición, etc.) hicieron de él un instrumento con una sonoridad potente y graduable que lo hace igualmente apto tanto para las evocaciones íntimas del salón como para el concierto, en donde debe oponerse a toda una orquesta sinfónica.

La suite y las formas contrapuntísticas desaparecen prácticamente de la literatura pianística del XIX. Después de Beethoven los compositores escribirán una menor cantidad de conciertos y de sonatas para piano. En contrapartida aparecen gran cantidad de nuevos estilos: piezas libres, de carácter casi improvisado, sin ninguna forma especial predeterminada. Entre ellas podemos citar: nocturnos, romanzas, caprichos, preludios, momento musical, balada, etc. Los mejores compositores abordaron también series de estudios pianísticos. En ellos codifican las nuevas conquistas técnicas para convertirlas en soporte de músicas más ambiciosas. La calidad musical de algunos de ellos (Chopin y Liszt) los convierte por vez primera en piezas de concierto.

### **4.2.- LA MÚSICA DE CÁMARA EN EL ROMANTICISMO.**

La música de cámara no fue en el siglo XIX un género tan practicado como lo fuera en la época del clasicismo. Los compositores románticos perciben que la música de



cámara es una vía demasiado estrecha que limita sus ansias de expresión. Es el género más respetuoso con la tradición, donde mejor se refugian las formas clásicas. Resulta natural que un género como éste no sea muy practicado por el exaltado compositor romántico que quiere verse libre de toda tradición académica y formal. (Ni Berlioz, ni Liszt, ni Wagner practicaron la música de cámara).

A pesar de todo ello, la música de cámara puede realzar el carácter íntimo del romanticismo. Entre sus cultivadores podemos citar: Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, y Brahms.

#### **4.3.- EL SINFONISMO ROMÁNTICO.**

Durante el siglo XIX la orquesta y las formas sinfónicas muestran un fructífero y amplio desarrollo. La técnica de la orquestación recibirá un fuerte impulso después de Beethoven, especialmente con Berlioz, Wagner y a finales de siglo con Rimsky Korsakov.

La trayectoria sinfónica en el siglo XIX discurre por dos carriles paralelos, ambos románticos, partiendo ambas de Beethoven:

**Corriente conservadora:** parte de la 8ª sinfonía, se encuentra más a gusto dentro de las estructuras heredadas del clasicismo, tendiendo hacia la música absoluta y pura. Mendelssohn y Brahms son dos importantes representantes de ésta tendencia.

**Corriente innovadora:** parte de la 9ª y 6ª sinfonías y siente más influida por ideas literarias o extramusicales. En esta línea se inserta la música programática y en ella militan Berlioz, Liszt y Wagner.

##### **Formas y estilos sinfónicos:**

**Sinfonía:** Beethoven desarrolla ya la sinfonía clásica con cierta libertad de expresión. Durante el romanticismo la forma sonata siguió siendo la forma básica de la música sinfónica. Sin embargo ésta estructura será tratada de manera cada vez más libre por los compositores románticos, teniendo cada vez más importancia los elementos programáticos.

**Concierto:** sobre todo se componen conciertos para piano, violín y violonchelo. Su extensión ha aumentado respecto del concierto clásico. Se pueden observar dos tendencias en el concierto romántico: una primera que concede más importancia al

elemento sinfónico orquestal (Beethoven y Brahms), y una segunda que atribuye al solista la máxima importancia en detrimento de la orquesta (Liszt y sobre todo Chopin).

De forma totalmente novedosa, el debate entre las relaciones entre poesía y música se plantea también en el terreno del sinfonismo. Liszt, en un ensayo sobre Berlioz publicado en 1855, propone la **música programática** como **solución definitiva para la fusión de ideas literarias y musicales**: para él el músico puro no es capaz de comunicarse más que con los especialistas, considera necesario un músico poeta para quién la forma musical no sea un fin en sí mismo sino un continente de ideas extra musicales.

La música programática cristalizaría, entre otras formas, en el **poema sinfónico**: obra para orquesta, en un solo movimiento, de forma muy libre, que desarrolla sin palabras y sin forma definida algún tema inspirado o derivado de alguna manera de un elemento extra musical (texto, símbolo, leyenda, hecho histórico, cuadro, etc.). Nació como **contraposición a la música pura** (El contenido de la música son formas en movimiento, nada más.). El verdadero creador, a mediados de siglo, del poema sinfónico en un solo movimiento es Liszt con “Mazeppa”, “Tasso”, “años de peregrinación”, y sobre todo “los preludios”. Entre sus **antecedentes** podemos citar: la sinfonía pastoral de Beethoven y sobre todo “la sinfonía fantástica”, de H. Berlioz. Entre sus **seguidores**: R. Strauss (“Así habló Zaratustra”, “Don Quijote”), Smetana (“mi patria”), Saint Saëns (“danza macabra”), Moussorgsky (“una noche en el monte pelado”), Borodin (“en las estepas del Asia central”), etc.

**Obertura concierto.** Al lado de la obertura ligada al drama, concebida como anticipo y resumen de lo que va a suceder, surge en el siglo XIX un nuevo concepto de obertura, de carácter sinfónico y desconectado de la ópera. Es una pieza sinfónica sin drama, variante de la forma del Allegro de sonata.

#### **4.4.- CULTIVADORES DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL.**

##### **F. SCHUBERT (1797-1828).**

Semejante a Mozart en precocidad y fecundidad (compuso un total catalogado de 965 obras), es el único contemporáneo de Beethoven digno de medirse con él. Se considera a Schubert el primer compositor romántico: muchas de las manifestaciones

musicales del romanticismo están ya en bastantes obras de Schubert pero es lógico que en otras muchas, la mayoría de las abordadas antes del año anterior a su muerte, se ciña al estilo clásico anterior a las experiencias de Beethoven.

Schubert tiene el don, casi milagroso, de la melodía. Sin embargo sus melodías son escasamente aptas para el desarrollo al modo Beethoveniano. En las obras breves (canciones y piezas pianísticas cortas) tal hecho carece de importancia. Pero no es así en las obras grandes. Sonatas, conciertos y sinfonías.

Su obra instrumental más ambiciosa:

**9 sinfonías.** Las seis primeras son completamente clásicas y no plantean problemas formales. La nº 8, “inacabada”, y la nº 9, “la grande”, son auténticas obras maestras.

Intentó **23** veces la **sonata pianística**. Su ya comentada poca aptitud para el desarrollo tuvo que ser compensada mediante la yuxtaposición de episodios en los que varía las células melódicas. Obtuvo con este procedimiento una dilatación de la forma clásica muy moderna y distinta de la de Beethoven. **15 cuartetos de cuerda.**

#### **H. BERLIOZ (1803-1869).**

La música instrumental en Francia durante la primera mitad del siglo quedó completamente eclipsada ante el furor de la ópera italiana. No tiene nada de extraño que las enseñanzas del conservatorio de París, que es el que marca la pauta en Europa, se reduzcan a preparar al alumno hacia la gran ópera con olvido del aspecto sinfónico. Wagner y otros músicos sufrieron una gran decepción al ver que París sólo respiraba melodismo italianizante. **Berlioz** será el único representante del sinfonismo Francés en la primera mitad del siglo.

Entre sus principales aportaciones podemos destacar:

Su música, como la de Beethoven, es una autobiografía de su propia personalidad: cada obra refleja una parte de su vida, con sus luchas, fracasos y desengaños.

Musicalmente es uno de los principales innovadores del siglo XIX: ninguna de sus obras se sujeta a las formas clásicas. Fue el primero en defender que tras la sinfonía coral de Beethoven los modelos clásicos no podían ser útiles al verdadero romántico. La intención programática es la característica que distingue a su estilo. La “sinfonía

fantástica”, estrenada en 1830, supone la consagración del romanticismo y de la música programática. En ésta introdujo muchas novedades: una narración autobiográfica en la que el protagonista está representado por una idea musical que reaparece y se transforma dando unidad, junto con el programa, a los diferentes episodios al tiempo que preannuncia el leit-motiv wagneriano. En el tercer cuarto del siglo se uniría a los llamados músicos del porvenir (Liszt y Wagner) aunque no tanto como creador sino como propagandista.

No escribe conciertos, sonatas ni música de cámara. Detesta el piano. Se encuentra a sí mismo en las grandes y potentes masas instrumentales que tan sabiamente sabe combinar. Su dominio de la orquesta hace que sea considerado como el padre de la instrumentación moderna. Su famoso “tratado de instrumentación” ha llegado hasta nosotros como un manual indispensable para el compositor.

Alguna de sus obras: “La condenación de Fausto”. Las sinfonías “Harold en Italia”, inspirada en Byron, “Sinfonía Fantástica”, obra que abre las puertas de par en par al romanticismo en Francia y a la música de programa, y la sinfonía dramática con coros “Romeo y Julieta”.

### **MENDELSSOHN (1809-1847).**

Por su estilo (importancia de la melodía que para él es lo primero, equilibrio y perfección formal de su música) ha sido calificado como “el más clásico entre los románticos”; pero romántico en espíritu por su inclinación hacia lo fantástico, la poesía y el gusto por el paisaje.

Escribió para todos los géneros e instrumentos. Entre lo más destacado de su producción podemos señalar:

Su combinación preferida es **la orquesta**: 2 conciertos para piano y orquesta, 1 concierto para violín y orquesta y 5 sinfonías, siendo las más populares la nº 3 (la escocesa), la nº 4 (la italiana), y la nº 5 (de la reforma, para el centenario de Lutero). Los subtítulos indica con claridad los nuevos tiempos.

Apenas cultivó **la ópera**. En sus dos oratorios “Elías” y “Pablo” pone al día los ejemplos de Haendel, Bach y Haydn a los que tanto admira. En cambio sí cultivó la música de escena para acompañar el “Sueño de una noche de verano”, de Shakespeare, y las

oberturas “la gruta del Fingal”, “las Hébridas” y “mar en calma”. En ellas funde armoniosamente la forma clásica con un programa extramusical, bellísimo en la pintura de paisajes, antecedente indudable del poema sinfónico de Liszt.

En la música para **piano**, a pesar de componer 4 sonatas, muestra preferencia por las pequeñas formas del romanticismo. En esta línea cabe citar su brillante “rondó caprichoso” y sus sencillas y poéticas “Romanzas sin palabras”.

Música de cámara: en sus 7 cuartetos de cuerda, 3 tríos, 2 quintetos, etc. se plantea la gran forma clásica en contextos románticos, pero muy lejos de las tensiones del último Beethoven.

### **CHOPIN (1810-1849).**

**Casi se dedica en exclusiva al piano.** Sus formas favoritas no se ciñen al esquema clásico sino que son piezas de corta extensión (baladas, estudios, impromptus, mazurcas, nocturnos, polonesas, preludios, vales, scherzos, etc.) en las que la música se convierte en la traductora fiel de sus estados anímicos, sus atormentados sentimientos y pasiones. Su estilo se basa en una asimilación prodigiosa de ritmos procedentes de la música de salón (Vales), de su país natal, Polonia (polonesas) y en la adaptación al teclado de la melodía italianizante puesta en boga por Bellini en sus óperas. En su estilo pianístico reviste especial importancia **el rubato**: él mismo lo define como un ligero apresurar y retardar dentro de la frase en la parte de la mano derecha mientras que la izquierda se ajusta estrictamente al ritmo.

Entre su producción podemos destacar:

**Dos conciertos para piano y orquesta:** son obras de juventud. En ellos la orquesta aparece en estilo algo pianístico y subordinada en todo momento al piano que es el rey. Chopin piensa siempre en el piano.

**27 estudios:** es el primero que hace del estudio, pieza concebida con el objetivo de practicar para dominar una determinada destreza técnica, una obra de arte en sí misma, rica en expresión y musicalidad, que podía ejecutarse en concierto. Muestran cierto virtuosismo.

**58 mazurcas y 16 polonesas:** impregnadas de esencias y giros populares polacos que testimonian su nostalgia y amor a la patria. En este sentido puede concebirse como al padre del nacionalismo polaco.

**4 baladas, 14 vales** (estiliza el vals de los salones haciendo de él una brillante composición de concierto), **4 Scherzos, 20 nocturnos** (quizá sean sus piezas más subjetivas e introspectivas: lentas, melancólicas, de gran intensidad lírica, con atrevida y refinada armonía). **26 preludios:** tomando por modelo a Bach, cada uno está en un tono y modo. Muy populares el nº 6 (“marcha fúnebre”) y el nº 15 (“de la gota de agua”).

## **SCHUMANN (1810-1856).**

### **Música para piano.**

Por su gran lirismo es llamado “el poeta del piano”: muestra, como Chopin, predilección por las formas breves y libres pero de expresión muy concentrada. Son como una autobiografía de su propio mundo interior y dan expresión a los sueños, tristezas y apasionamientos que surcan su vida. Sus piezas pretenden ser como pequeños cuadros, pinceladas o matizaciones psicológicas de un estado de ánimo.

Su escritura es a veces ligeramente polifónica, siendo en este sentido patente la influencia que sobre él ejercieron Bach y Haendel, a los que admiro profundamente.

Entre sus **obras para piano** podemos destacar:

“Álbum para la juventud”, “Escenas de niños”, “Carnaval” (sugiere la vida alegre de Viena), “Papillons”, “Kreisleriana” (variaciones cuyo nombre proviene del excéntrico maestro de capilla Kreisler, héroe de los “Cuentos” de Hoffmann), “Noveleten”, “Escenas del bosque”, “Nocturnos”, “Impromptus”, “intermedios”, etc.

Sonatas, en fa # menor y en Sol menor. Atestiguan su entronque con la tradición clásica de esta forma.

**Música sinfónica.** Schumann sobresale también en las formas grandes, resultando su sinfonismo más refinado y menos espectacular que el de Berlioz.

4 sinfonías: destacan la 1ª “primavera”, y la 3ª “renana”. En ésta hay un programa extramusical que gira en torno al Rin y la principal ciudad por la que pasa, Colonia, con su catedral. Concierto para piano en la m, concierto para violonchelo en la m, concierto para violín en Re m.

**Música de cámara:** En sus tríos con piano, cuartetos, cuartetos con piano, quinteto con piano, etc. Schumann tuvo en cuenta al Beethoven más avanzado e intentó seguir con sus investigaciones, pero sin encontrar el camino adecuado.

### **LISTZ (1811-1886).**

Su producción total es inmensa: cerca de 1300 obras (400 originales y el resto transcripciones para piano de fragmentos de óperas, canciones y de obras clásicas de una gran variedad de autores). Dejando de lado su producción profano-vocal, que podemos considerar como obras menores, el mundo de Listz está constituido por el piano y la orquesta.

**Obra para piano.** Es el primer pianista virtuoso del siglo XIX y uno de los mayores maestros de este instrumento. Su obra pianística, especialmente sus estudios, suponen una revolución en la concepción técnica del piano que le elevan a cotas sonoras nunca antes alcanzadas y ni tan siquiera soñadas. Comparado con Chopin, Listz resulta más espectacular, grandilocuente, brillante, de escritura más recargada y virtuosa, mientras que aquel era más íntimo, lírico y poético. Entre su obra para piano podemos destacar:

1 sonata para piano.

Los estudios “los años de peregrinación”, 24 grandes estudios, 12 estudios de ejecución trascendente, 6 estudios según Paganini (célebres los de “la campanela” y “la caza”).

**Obra sinfónica:** 2 conciertos para piano y orquesta, en los que el virtuosismo es la nota predominante. Influido por la “sinfonía fantástica” de Berlioz, lleva a la práctica sus ideas sobre la música de programa abordando la composición de **12 poemas sinfónicos** (fue el primero en emplear tal término): siempre con un título revelador del contenido o programa, están basados en uno o varios temas que aseguran la unidad de la obra y que son reflejo de una idea, persona o situación psicológica. En ellos se aparta del plan sinfonía, ya que se trata de varios episodios entrelazados libremente en un solo movimiento. Los más populares: “Mazeppa”, “vals Mephisto”, “lo que se oye en la montaña”, “Orfeo”, “los preludios”, etc.

Las sinfonías “Dante” y “Fausto” no son poemas sinfónicos por estar compuestas por varios movimientos. Ambas están inspiradas respectivamente en la “divina comedia”, de Dante y en el “Fausto”, de Goethe, cuyos personajes trata de pintar, guardando como elemento unitario a través de toda la obra los temas cíclicos.

Los años finales de Liszt son, desde el punto de vista creador, un verdadero enigma: su arte explora nuevos efectos armónicos que, en el piano al menos, prefiguran

claramente el impresionismo, convirtiéndose en un verdadero adelantado de la modernidad.

### **BRUCKNER (1824-1896).**

Destaca sobre todo en:

**La música religiosa** (cinco misas, un réquiem, un Te deum y preludios corales y fugas para órgano).

**La Música sinfónica.** Lo que más fama le han dado son sus nueve sinfonías, especialmente la séptima. Son obras de una emoción desacostumbrada y una enorme extensión lograda mediante el empleo sistemático de repeticiones secuenciales. A causa de esta monumentalidad fue acusado por sus críticos de ser incapaz de mantener la unidad de sus obras. En la actualidad sin embargo es considerado como uno de los más modernos creadores de su tiempo.

### **BRAHMS (1833-1897).**

Brahms, caballo de batalla de los puristas contra los músicos del porvenir, **realiza la síntesis del clasicismo y el romanticismo:**

Bajo el influjo de Beethoven se le considera el último clásico de la sinfonía, por su defensa a ultranza de esta forma en contra de las corrientes dominantes (músicos del porvenir). Es el más sólido arquitecto musical después de Beethoven. La sonata es la base de la mayoría de su producción instrumental. Con un lenguaje musical al día, ofrece una renovación completa de las formas instrumentales del pasado sin destruirlas.

Es el máximo contrapuntista después de Bach. Es el heredero de Schubert en la inspiración popular de sus lieder. Brahms cultivó todos los géneros excepto la ópera:

**Música sinfónica:** sus cuatro sinfonías pueden considerarse lo mejor de su producción y lo más representativo del repertorio sinfónico después de Beethoven. Destacan por su forma impecable y clasicista. Al lado de sus sinfonías hay que citar sus dos oberturas ("festival académico", y "la trágica"), sus conciertos (dos para piano, uno para violín y otro doble para violín y violonchelo).

**Música para piano:** tres sonatas (dignas sucesoras de las de Beethoven), variaciones (sobre temas de Paganini, Haydn, Haendel), vales, danzas húngaras (la influencia de la música popular húngara en su producción, sobre todo en los lieder, procede del contacto



que en su juventud mantuvo con los medios populares y con su folklore en compañía del violinista húngaro Remenyi para ganarse el sustento cotidiano.), rapsodias, etc.

**Música de cámara:** en este género supero a todos sus contemporáneos y a casi todos sus predecesores después de Beethoven. Podemos destacar: 3 cuartetos de cuerda, 3 sonatas para violín y piano, etc.

**Música coral:** escribió cerca de 200 canciones (ver tema anterior) y sobre todo un “réquiem” escrito en alemán sobre textos libremente extraídos por él de la Biblia.

#### 4.5.- LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX.

El panorama instrumental español del siglo XIX no es nada halagüeño.

**Juan Crisóstomo Arriaga** (1806-1826): prometía ser uno de los grandes de la música. Gran violinista y compositor desde los once años. A los 18 años es profesor de armonía después de dos años de estudios en París en los que asombró a sus maestros. Cherubini y otros creyeron ver en él al nuevo Mozart. Ha dejado obras tan apreciadas como “tres cuartetos de cuerda”, “sinfonía en Re m”, y la obertura “los esclavos felices”. Sus obras son aún de época escolar y tienen un cariz mozartiano con atisbos románticos similares a los de Weber.

**El violín: Pablo Sarasate** (1844-1908): niño prodigio del violín, cuya sorprendente técnica solo es comparable a la de Paganini, asombró al mundo entero que recorrió en giras de conciertos mereciendo que le dedicaran sus obras los más grandes compositores del momento: Lalo, Saint-Saëns, etc. En su obra, a pesar de estar influenciada por las corrientes europeas, se aprecia ya un deseo de partir de un material folklórico. Sus obras para el violín se caracterizan por un virtuosismo de buen gusto basado en lo popular hispánico. Entre ellas podemos destacar: “Zapateado”, “jota Navarra”, “Habanera”, “Romanza andaluza”, “Aires Bohemios”, “fantasía sobre la ópera Carmen”, “tarantela”, “Canción gitana”, etc.

**La guitarra:** a principios del siglo XIX la guitarra pretende superar el papel de mero acompañante de la canción popular y aspira al concierto, gracias a la labor de grandes compositores concertistas como los italianos Carulli (1778-1841), Giuliani (1780-1820) y los españoles **Fernando Sor** (1778-1839) y **Dionisio Aguado** (1784-1849).

A finales de siglo, después de un breve paréntesis, la figura del castellanense **Francisco Tárrega** (1854-1909) atrae de nuevo la atención del público y el interés de muchos

compositores del siglo XX sobre este instrumento. Fue considerado casi otro Paganini de la guitarra.

**El piano:** antes de Albéniz hay pocos compositores dignos de ser mencionados. Si podemos consignar célebres intérpretes extranjeros que, al triunfar en España, suscitaron la afición española por el instrumento sin que

España pudiese aportar grandes figuras ni en el campo compositivo ni tampoco en el interpretativo.

**Música sinfónica:** el panorama en este apartado es todavía más desalentador. En la primera mitad del siglo el papel de la orquesta se reduce a acompañar las óperas y la música religiosa. Las sinfonías de Beethoven comienzan a escucharse a partir de 1860. En el último tercio del siglo comienzan a aparecer tímidamente obras orquestales en el estilo pintoresquista; tal sucede con Chapí y con Bretón. La mejor música sinfónica española del siglo XIX la hacen los compositores extranjeros. Entre los autores y obras extranjeras sobre temática española destacan: “rapsodia española”, “jota aragonesa” y “folías de España”, de Liszt, “jota” y “una noche en Madrid”, de Glinka, “capricho español”, de Rimsky, “España”, de Chabrier, “sinfonía española”, de Lalo, “Don Quijote”, de Strauss, “Iberia”, de Debussy, “Bolero” y “rapsodia española”, de Ravel.

#### **4.6.- EL FIN DE SIGLO.**

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX constituyen una encrucijada estilística de difícil encaje: con las últimas e importantes obras de Brahms o Verdi nacieron las primeras y no menos importantes obras de Debussy o Schönberg.

En la música sinfónica los problemas más inmediatos que se van a plantear son los de la herencia de Brahms y Wagner:

El universo brahmsiano acabará por ser un todo cerrado en sí mismo; una obra valiosa y grande pero que es un resumen de la mentalidad del segundo romanticismo aplicado a las grandes formas del clasicismo. Su obra no tendrá una continuación directa aunque si una influencia persistente en cuanto a la meticulosidad del trabajo, el uso del contrapunto y en el cultivo de la música de cámara.

Wagner, artista proyectado hacia un arte del futuro, si tendrá en cambio una amplia influencia. Tal influjo se constata, paradójicamente, no en el drama musical sino en una nueva concepción sinfónica. Los autores postrománticos encontrarán en Wagner la manera de cambiar el concepto de la sinfonía. Además, la nueva armonía wagneriana y sus principios orquestales habían dejado temblando los cimientos del edificio de la armonía tonal. Los postrománticos, y más aún, la evolución de estos hacia el expresionismo, asestarán el golpe definitivo a este sistema, que quedará liquidado en los primeros años del siglo XX.

#### **4.6.1.- Fin de siglo en Alemania..-**

Viena fue en esta época un auténtico hervidero en el que las obras maestras de la tradición romántica convivieron con los inicios de la secesión moderna. Algunos compositores de enorme talento y atractivo estuvieron en tierra de nadie, en una desesperada búsqueda de su propio estilo:

**Mahler** (1860-1911). Su vida se mueve en torno a la dirección de orquesta, función a la que dota de un nuevo sentido. Continuador de la obra de Bruckner, llevará la sinfonía romántica a su punto final. Entre lo mejor de su producción destaco:

Es un gran liederista. En sus canciones el acompañamiento orquestal sustituye al piano. Organizadas en ciclos, destacan las “canciones a la muerte de los niños”.

10 sinfonías: son gigantescos cuadros de enormes desarrollos en las que incluye la danza (vals, marcha, etc.) y la palabra cantada (como solista o en coro). Así se ensanchan de tal modo sus sinfonías que más bien parecen inmensas cantatas, como la 8ª, llamada “sinfonía de los mil” por el gran aparato vocal e instrumental que requiere (gran coro y doble orquesta), o la famosa “canción de la tierra”, inmensa cantata para solistas, coros y orquesta.

Ciertas innovaciones expresivas prenuncian ya la era del expresionismo y del atonalismo de Schöenberg, su discípulo, ya en el siglo XX.

**Ricardo Strauss** (1864-1949). A diferencia de otros compositores postrománticos que sólo cultivan lo instrumental, Richard Strauss (nada tiene que ver con la familia Strauss de Viena, autores de operetas y valeses) consigue reunir y resumir los aspectos sinfónico y teatral del postromanticismo Alemán.

**Obras orquestales:** producidas hasta 1903. Constituyen el mejor ejemplo de lo colosal por usar una enorme orquesta, por buscar los límites extremos de las tesituras instrumentales y por mostrar un afán desmedido de intensa y dramática expresión. Destacan sus poemas sinfónicos. Algunos de ellos son como su propia autobiografía: “sinfonía doméstica” describe su vida hogareña, “travesuras de Till” al incomprendido Strauss, “Don Juan” a su apasionado amor, etc.

A partir de 1905 se dedica a la **ópera**. Sus óperas están algo influenciadas por la melodía continua y el leit-motiv wagneriano. Pero su crudo realismo le aleja bastante del fantástico Wagner, confiriéndole un carácter muy personal. Óperas importantes son: “El caballero de la rosa” (en ésta inesperadamente se acerca a Mozart y al Strauss de los valeses), “Ariana en Naxos”, “La mujer sin sombra”, etc. Es también el último gran autor de lieder: 150 lieder con acompañamiento de piano.

**Max Reger** (1873-1916): excelente organista y autor de una música no comprendida en su tiempo y de una extraordinaria modernidad ya que anticipa aspectos musicales que serían desarrollados en épocas posteriores (sus continuos cambios tonales llevan el concepto de tonalidad a sus últimos límites y hacen su lenguaje muy denso y difícil).

#### 4.6.2.- El fin de siglo en Francia.

En 1871 un grupo de músicos franceses funda la Sociedad Nacional de Música bajo el lema “Ars Gallica” (arte Francés). La principal consecuencia fue el renacer de un género, el de la música instrumental, en el que Francia, con la sola excepción de Berlioz, había cedido completamente ante los alemanes desde el comienzo del siglo. (La primacía de la ópera de influencia italianizante había ahogado cualquier otra manifestación).

Parecida encrucijada estilística a la vienesa, aunque de muy distinto signo, se producía en el París de fin de siglo. Tomando la cuestión con flexibilidad, podemos destacar TRES amplias CORRIENTES (más el impresionismo que será tratado en un tema posterior):

**Tradición francesa:** en contraposición a la grandilocuencia romántica pretenden mantenerse dentro de una **concepción clásica**, conteniendo la emoción y expresión románticas. Es una música lírica y reservada que busca el detalle, la delicadeza y la quietud, sin intentar pintar románticamente el cosmos o descubrir la atormentada alma

del artista romántico. Entre los autores que pueden ser clasificados en este apartado podemos citar:

- **Bizet**: escribe obras de espíritu clásico como las dos suites para orquesta “La Arlesiana” extraídas de la música de escena que escribió con el mismo título, la sinfonía en do, etc.

- **Camile Saint-Saëns** (1835-1921). Pretende ser continuador de Berlioz y sobre todo de los poemas sinfónicos de Liszt, aunque su estilo se encuadra en la tradición clásica en cuanto a plan formal, claridad y equilibrio. Entre sus mejores obras podemos destacar: tres sinfonías, varios conciertos para piano y violín, “danza macabra”, “carnaval de los animales”, etc. En todos ellos el elemento descriptivo adquiere caracteres a veces muy realistas.

- **Eduard Lalo** (1823-1892). “Sinfonía española”, concierto para violín (estrenado por Sarasate) y concierto para violonchelo hacen de él uno de los primeros sinfonistas franceses del siglo XIX.

- **César Franck** (1822-1890): a través de una escuela musical fundada por él mismo denominada “Schola cantorum” ofreció a Francia una alternativa al conservatorio caracterizada por el respeto a la formas clásicas y un juego polifónico basado en el conocimiento de las antiguas reglas.

- **César Franck**. En sus obras instrumentales no se aleja de la forma clásica beethoveniana siendo sin embargo nuevo el tratamiento: los temas cíclicos, consagrados por él, dan a sus obras una gran unidad y solidez a través de todas sus posibles transformaciones rítmicas, melódicas y armónicas. Su instrumento favorito es el órgano para el que compuso las más célebres obras del siglo XIX para este instrumento: tres corales, gran pieza sinfónica, pastoral, etc. En ellas destaca por la destreza de una escritura polifónica que recuerda a Bach. Por último destaco dos de sus oratorios: “la redención” y “las bienaventuranzas”, que dan testimonio de la profunda fe religiosa que caracterizaba su personalidad.

- **Vincent D’Indy** (1851-1931): alumno del anterior y luego director de la citada Schola Cantorum a través de la que se difundirá la influencia de Franck después de su muerte.

**Transición: precursores del arte moderno.** Grupo de músicos que buscan renovar el lenguaje musical para llevarlo hacia el arte moderno, sin representar aún una estética totalmente nueva. Son precursores de las estéticas del siglo XX.

- **Emmanuel Chabrier** (1841-1894): su relación con los poetas simbolistas y los pintores impresionistas le colocan ya mirando directamente al siglo XX. Los compositores del siglo XX no dudaron en reivindicar su figura como precursora de Debussy, Ravel y por tanto del impresionismo. En lo orquestal su obra maestra es “rapsodia española” de 1883, fruto de un viaje por nuestro país.

- **Gabriel Fauré** (1865-1924): otro precursor del impresionismo. Entre sus obras para orquesta podemos destacar el “Réquiem”. Es sin embargo en las canciones y en la música de cámara donde más a gusto se encuentra. La pureza, delicadeza, gracia, sonoridad y atmósfera de sus canciones es tal que algunos le han llamado el “Schumann Francés”. Dentro del segundo género citado, el de la música de cámara, destacamos: dos cuartetos con piano, romanzas, barcarolas, nocturnos y preludios para piano solo, en la línea íntima de Chopin y Schumann.

- **Paul Dukas** (1865-1935): sus obras, por su sólida construcción, le acercan a Franck o D’Indy, y por su emancipación de las reglas y su sensibilidad poética, a Debussy. Entre lo más granado de su producción podemos citar el popular poema sinfónico “El aprendiz de brujo”.

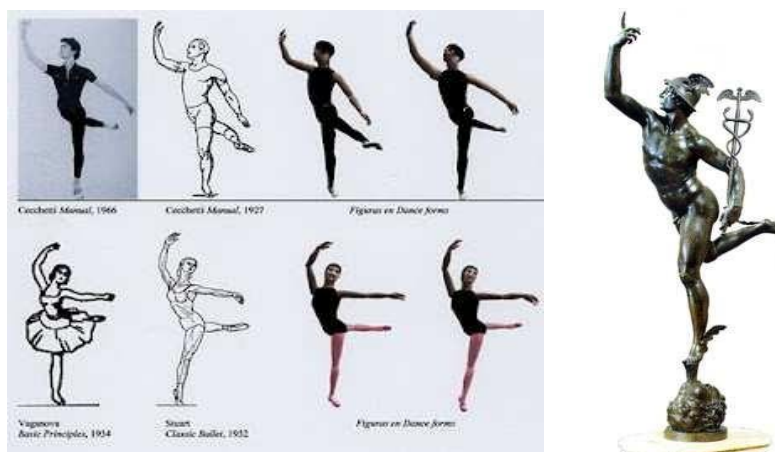
## 5. MÚSICA DEL ROMANTICISMO.-

### 5.1. El Ballet.-

El ballet de acción del Clasicismo que intentaba unir mímica, caracterización y movimiento continúa en el Romanticismo con elementos nuevos. La pantomima está presente en las escenas de la vida real pero las escenas mágicas y sobrenaturales van a desarrollar otra dimensión propia del movimiento con su particular sensibilidad y emoción. Estas escenas se enriquecen con un vestuario nuevo: el tutú, que dará paso a la denominación de *ballet blanco*, las zapatillas de punta y la veneración de la bailarina como la representación de “lo etéreo”.

La mirada romántica sobre el mundo cambia y la escena se convierte en una puerta abierta a otro espacio; se intenta crear un espacio imaginario con el movimiento a través de la elevación y la expresividad del cuerpo. El salto pensado como vuelo exige la participación del tronco y una toma de impulso que provoca la multiplicación de pasos encadenados unos con otros. El tronco impulsa el movimiento y las piernas crean formas y movimientos amplios y suspendidos: arabesques, attitudes, piruetas y sobre todo la elevación del cuerpo sobre las puntas. Hay largos recorridos, diagonales y grandes saltos y al mismo tiempo suspensiones que suponen un trabajo con el tiempo para “estirar el instante”; suspensiones sobre un solo pie, sobre la media punta y sobre la punta del pie.

Carlos Blasis escribe un “*Tratado elemental teórico y práctico del Arte de la Danza*” en Milán en 1820 en el que resume 200 años de técnica y danza académica. Se crea la barra de ballet y la postura de la *attitude* a partir de una escultura del dios Mercurio.



La ópera de París promovió el ballet permitiendo que un billete de ópera, el género de moda, incluyera, por el mismo precio, una representación de ballet. Los periódicos publicaban críticas de cada ballet, acompañadas de los libretos que los lectores esperaban ansiosos para entender lo que no les había quedado claro en el espectáculo del día anterior.

#### Características del ballet romántico:

Mezcla su condición de danza académica con la presencia de danzas que se bailan en los salones de baile (valeses, mazurcas, polcas) y danzas nacionales o folclóricas conocidas (tzardas, boleros, fandangos, gigas inglesas...) que dan color y que permiten distanciarse del propio país.

La extensión, la verticalidad, la elevación y la suspensión del movimiento van a plasmarse en pasos y posturas que ayudan a ello: arabesques, attitudes, piruetas y sobre todo la elevación del cuerpo sobre las puntas.

Se extiende la creencia de la universalidad del lenguaje de la danza y del mimo. El trabajo de puntas, el adagio y la gracilidad de los cuerpos ocultan la dificultad del entrenamiento.

El cuerpo de ballet que se extiende por toda la escena durante las interpretaciones individuales revela alegóricamente las jerarquías sociales.

El protagonismo de las bailarinas de moda en la época: María Taglioni, Fanny Cerrito, Carlota Grissi, conocidas por sus características personales de elevación y juego de pies, papeles de carácter, bravura y capacidad de mimo, y su atractivo como personajes de fuerte atractivo social.

Los bailarines, más escasos, extienden su carrera como *maestros de ballet* y son contratados por distintos teatros. Muchos de ellos se sitúan entre Londres, París y San Petersburgo (Saint Leon, Perrot, Didelot). Bournonville se afina en Dinamarca y Petipa en San Petersburgo.

Los argumentos se sacaban de cuentos de hadas, de exitosas óperas cómicas y de éxitos literarios. En muchos de ellos una parte transcurría en el mundo de los vivos y otra en un submundo mágico y sobrenatural. Para realzar la magia y la figura etérea de las bailarinas mágicas y sobrenaturales se utilizan faldas de muselina y tul blanco, primero





largas y con el tiempo se acortan; “el tutú” unido a un corsé escotado terminado en punta. Esta vestimenta va a quedar asociada al ballet y va a tener un nombre: el llamado *ballet blanco* (las monjas en *Roberto el diablo*, la *Sílfide*, *Giselle*). Los humanos que pertenecen al mundo “real” se visten según su clase social y su origen geográfico.

En otras está presente Mefistófeles o caracteres diabólicos, como en *El diablo cojuelo* de 1836 con la danza de la Cachucha. Hay también personajes exóticos que habitan en Oriente, en una isla o en las Américas, y melodramas con argumentos que retratan a una jovencita huérfana o raptada o cambiada de clase social o de cultura, como por ejemplo, en *La Gitana* de 1839 o en *Paquita*, de 1846. También se sacaban efectos y acciones de *vaudevilles* populares y de teatros de feria.

Tres obras distintas imponen el cambio en el ballet del siglo XIX:

1. La gran ópera de Meyerbeer *Roberto el diablo*, con la sorpresa de las monjas condenadas que salen de sus tumbas y bailan de blanco después de quitarse sus hábitos, en la penumbra a la luz de la luna, lideradas por María Taglioni. El efecto luminoso del claro de luna fue posible gracias al uso de lámparas de gas y al juego que se hizo con ellas.



2. La *Sílfide*, de 1832, ballet en el que se consagran las zapatillas de punta y la falda de tul con un apretado corsé. Con él triunfa María Taglioni y el mundo de los seres sobrenaturales femeninos. La *Sílfide*. 1832. Libreto de Charles Nodier. Música de J. Schneitzhoeffter. Coreografía de Filippo Taglioni

Acto I. El escocés James duerme tranquilo en su castillo; aparece una “sílfide”, hada del bosque, que danza a su alrededor y le deja embelesado sin saber si es sueño o realidad. Tras sucesivas apariciones ésta le roba el anillo de compromiso y James va a buscarlo al bosque. La maga Magda ya le había anunciado que no iba a casarse con su prometida Effie.

Acto II. La maga les tiende una trampa pues, a la entrada del bosque, le entrega a James un chal. Éste no sabe que ha salido de un caldero maléfico. Cuando la sílfide se cubre con él, se le caen las alas y muere en brazos de su amado.

Hay que decir que la versión de la Sílfide que hicieron los ballets de Dinamarca en 1836 con el maestro de ballet Augusto Bournonville es la favorita de las audiencias y de los bailarines.



3. Giselle, de 1841, que supuso la culminación del ballet romántico, con el protagonismo de Carlota Grisi y libreto de Teófilo Gautier. El salto de la Willi o espíritu de jovencita muerta antes del matrimonio por su pasión por la danza y condenada a vivir de noche en bosques encantados, dejó sorprendidos a los espectadores de la época. Giselle (1841) Libreto de Teófilo Gautier. Coreografía de Jean Coralli y Jules Perrot. Música: A. Adams

**Acto I.** Giselle, joven campesina, ama a Albrecht al que ha jurado felicidad. Danza en su honor, olvidando las advertencias de su madre que le recuerda la historia de las wilis, blancos fantasmas que vagan por los bosques al claro de luna. Hilarión, guarda de caza enamorado de Giselle, descubre que Albrecht es el duque de Silesia, prometido de la hija del duque de Curlandia. Delante de todo el pueblo revela la identidad de su rival. Giselle enloquece y muere.

**Acto II.** Hilarión y Albrecht van por separado a la tumba de Giselle; ambos son víctimas de las wilis y su reina Myrtha que les condena a bailar hasta la muerte. Giselle sale de la tumba como nueva wili e intenta intervenir. Solamente se salvará Albrecht por la llegada del día que hace volver a las wilis a sus tumbas.

Hay que nombrar a Leo Delibes (1836-1891) compositor de la música de dos ballets que siguen en el repertorio actual: *Coppelia* (1870) y *Silvya* (1876).

La cúspide del ballet romántico va a producirse en Rusia donde el ballet imperial ha ido organizando un cuerpo de baile de una perfección técnica extraordinaria. Allí se va a asentar la técnica del ballet considerado como “ballet clásico” después de años de cuidado y protección de la corte de los zares al arte de la danza desde el siglo XVIII. Distintos maestros de ballet franceses son contratados por los teatros imperiales de San Petersburgo (Didelot, Perrot, Saint Leon). Se va creando un público aficionado y conocedor del ballet. El proceso culmina con la llegada de Marius Petipa en 1847 a San Petersburgo. Su colaboración con Tchaikowsky va a dar tres obras maestras del género: *La Bella Durmiente*, *Cascanueces* (1892) y *El Lago de los Cisnes*. En un principio los bailarines consideraron su música difícil de bailar.

## CONCEPTOS

### Marius Petipa

Nació en Marsella en 1822 y murió en Crimea (Rusia) en 1910. Su padre era maestro de danza, su hermano Lucien bailarín y su madre, actriz, dejó la escena para sacar adelante a la familia. Después de actuar por Europa, llegó en 1847 a San Petersburgo como tantos bailarines franceses, pero se quedó sesenta años, primero como ayudante de Jules Perrot y Saint Leon y desde 1858 como maestro del Ballet Imperial. Allí encontró bailarines muy preparados, un público ferviente y un ballet protegido y subsidiado por los zares. Sus ballets en tres o cuatro actos llenaban una velada sin mezclarse con la ópera. En ellos establecía un plan sección por sección, describiendo la acción, la cualidad de la música que quería, el tempo, el número de compases y hacía sugerencias musicales para la orquestación. Su colaboración con Tchaikowsky fue muy fructífera; *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes* y *El Cascanueces* son la prueba. En ellos se siguen las convenciones del ballet del siglo XIX pero con una inusual calidad artística en la música. Hay largas escenas de mimo, danzas de estilos nacionales, danzas de salón, danzas clásicas, divertimentos y finales con *pas de deux*. Reformó el papel del

bailarín y dio corporeidad diferente al hombre y a la mujer. Lo que llamamos ballet ruso y ballet clásico está asociado a Petipa, sus colegas y sus descendientes.

### **Pas de Deux**

Es el baile de los dos protagonistas de un ballet que tiene una determinada estructura; Entrada, Adagio, Variaciones y Coda. El *Adagio* consiste en movimientos lentos y elevaciones con combinaciones de pasos y posturas que hace la bailarina ayudada por su compañero, imposibles de hacer sin ayuda. Las variaciones son las intervenciones de cada uno de ellos a solo.

Suele haber una *promenade* o paseo con rotaciones o giros lentos sin desplazamiento sobre un solo pie en punta; el bailarín sostiene a la bailarina y ella gira a su alrededor. *Piruetas* en las que ella hace giros en punta mientras que él la estabiliza y da impulso para que pueda lograr vueltas más rápidas. *Saltos* en los que ella se eleva asistida por él para conseguir más altura y duración en el aire. También puede saltar alrededor de él para que éste la recoja en su caída. *Portés* o *Levantadas* en las que él la carga de diferentes maneras.

En el repertorio del ballet hay algunos *pas de deux* famosos que en ocasiones se separan de los ballets a los que pertenecen. Pas de deux del II acto del Cascanueces (Adagio, variaciones y Coda acabada bruscamente).